Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 32 (1990)
Heft: 171

Artikel: Gespräch mit Paul Mazursky : "Spielen ist sehr harte Arbeit"
Autor: Midding, Gerhard / Arnold, Frank / Beier, Lars-Olav
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866903

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 05.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Gespräch mit Paul Mazursky

"Spielen ist sehr harte Arbeit"

FILMBULLETIN: Mr. Mazursky, ENEMIES – A LOVE STORY stellt in Ihrer Filmographie einen Sonderfall dar: es ist die erste Literaturverfilmung.

PAUL MAZURSKY: Das ist richtig, wenn man DOWN AND OUT IN BEVERLY HILLS und THE TEMPEST ausnimmt, die sich sehr frei an Bühnenvorlagen orientiert haben. ENEMIES – A LOVE STORY war deshalb eine interessante neue Erfahrung für mich. Ich fand das Schreiben des Drehbuches einfacher. Denn ich war in einer ähnlichen Situation wie dann, wenn ich als Schauspieler in einem Film eines anderen Regisseurs mitarbeite: ich habe ein fremdes Ausgangsmaterial, mit dem ich arbeiten und das ich weiterentwickeln kann.
Mit dem Gedanken, Singers Roman zu adaptieren, habe ich allerdings schon 1972 gespielt, als das Buch in englischer Sprache erschien. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich aber gerade erst zwei Filme gedreht und fragte mich, ob ich nicht erst einmal fortfahren sollte, meine eigenen Drehbücher zu schreiben. Meine Gefühle waren da sehr ambivalent. Ehrlich gesagt stand ich dem Gedanken an die Verfilmung ebenso zwiegespalten gegenüber wie Herman Broder, der Held des Romans, dem Leben gegenübersteht. Immer dann, wenn ich die Rechte nicht bekommen konnte, fühlte ich mich erleichtert: «Gut, dann brauche ich den Film also doch nicht zu machen!» Und dennoch zwang mich etwas, diesen Roman zu verfilmen. Und dabei habe ich selbst überhaupt keine Beziehung zum Holocaust, abgesehen von der Tatsache, dass ich Jude bin – aber ich bin nicht einmal religiös. Ich hatte auch keine Angehörigen, die in den Lagern starben. Es war also nicht das Thema, das mich fesselte, sondern eher die Tatsache, dass Singer es gewagt hatte, eine Farce über diese zutiefst tragische Situation zu schreiben. Ich betrachte diese Geschichte tatsächlich als Farce, wenngleich nicht als eine, in der die Figuren wie wild hintereinander herrennen und sich die Türen vor der Nase zuschlagen. Je ernster eine Farce ist, desto besser ist sie auch. Man muss an das glauben können, was in ihr geschieht, sonst läuft sie auf dem Trockenen.

FILMBULLETIN: Sie haben oft erzählt, wie schwierig es war, die Studios zu überzeugen, Filme wie HARRY AND TONTO oder UNMARRIED WOMAN zu produzieren. Wie ist es im Hollywood der achtziger Jahre, das noch viel weniger risikofreudig ist, möglich, Singers Roman zu verfilmen?

PAUL MAZURSKY: Die Arbeit am Drehbuch wurde von *Touchstone* bezahlt, der Produktionsgesellschaft von Disney. Ich hatte DOWN AND OUT IN BEVERLY HILLS für sie gemacht, und nach dem Erfolg dieses Films hätte ich ihnen erst einmal alles anbieten können – sie hätten «Ja» gesagt. Aber die wenigsten Drehbücher, die die *Majors* heute schreiben lassen, werden dann auch wirklich verfilmt. Die Studios sind am Geld interessiert, ob der Autor der Romanvorlage den Nobelpreis bekommen hat, ist ihnen egal. Die Studios machen sich heute mehr Gedanken über den Inhalt der Filme, fragen sich ständig, ob der Stoff kommerziell genug ist. Das kann sich wieder ändern, es ändert sich immer wieder.

Aber nun ist es viel härter als früher. HARRY AND TONTO hat damals eine Million Dollar gekostet. Wenn ich ihn heute drehen sollte und selbst wenn ich heute noch die gleiche Person wäre, die ich damals war, würde ich den Film nicht unter zehn Millionen drehen können. Es wäre sehr, sehr schwer, jemanden davon zu überzeugen.
Das Budget von ENEMIES – A LOVE STORY konnten wir mit 9,2 Millionen sehr niedrig halten, aber alle Majors, die wir ansprachen, wollten sich nur mit fünf Millionen beteiligen. Schliesslich fand ich Joe Roth und seine Firma *Morgan Creek Productions*, dem das Buch gefiel, und der bereit war, die ganze Summe zur Verfügung zu stellen. Trotz meiner Bedingung, dass er erst den fertigen Film zu sehen bekäme! Nun wird der Film in den USA von der Fox verliehen, die ihn aber längst nicht so gut ausgewertet hat, wie es möglich gewesen wäre. Nach dem Erfolg bei der New Yorker Kritik und dem Publikum hat die Fox ganze zwölf Wochen gewartet, bevor sie die Kopienzahl erhöhte.

FILMBULLETIN: Wenn es ganz offensichtlich nicht das Thema des Holocaust war, das Sie an Singers Roman reizte, was war es dann?

PAUL MAZURSKY: Das wurde mir erst nach dem Ende der Dreharbeiten klar, als ich mich zurücklehnen konnte und als all die Nervosität und Leidenschaft abgeklungen waren, die sich immer an einer Frage entzünden: «Mache ich einen guten Film? Wird der Film funktionieren?» Erst als der Film fertig war, begriff ich, dass da eine Menge Motive für mich eingeflossen waren, über die ich nicht nachgedacht hatte. Einer der Gründe war, dass ich zu dieser Zeit in New York aufgewachsen bin. Ich glaube, ich wollte ganz einfach nur dieses Leben in der jüdischen unteren Mittelklasse in dieser Stadt rekonstruieren. Denn das habe ich noch nie gemacht, oder doch nur in einigen Szenen in NEXT STOP, GREENWICH VILLAGE. Da gab es eine kurze Szene in Brooklyn. Aber Coney Island und die Lower East Side habe ich in meinen Filmen noch nicht gezeigt.
Ein anderer Grund war, dass mein Grossvater 1905 aus der russischen Armee desertierte und nach Amerika kam. Das Emigrationsthema interessierte mich also sehr stark: jemand kommt in die Staaten, nachdem er eine furchtbare Zeit in Europa durchmachen musste. Wenn man einen Film macht, gibt es da immer sehr feine emotionale Verknüpfungen, deren man sich nicht bewusst ist.

FILMBULLETIN: Ich würde gern mit Ihnen über eine Reihe von Veränderungen sprechen, die Sie gegenüber dem Roman vorgenommen haben. Hermans Paranoia ist im Roman beispielsweise allumfassend, er fürchtet sich vor dem Finanzamt, vor der Polizei undsoweiter. Weshalb haben Sie diese Paranoia im Film so stark konkretisiert?

PAUL MAZURSKY: In einem Roman lassen sich all diese Informationen natürlich sehr leicht vermitteln: «Herman fürchtete sich hiervor, er fürchtete sich davor». Der Leser absorbiert diese Informationen vermittels der Worte. Aber von dem Augenblick an, in dem man sich entscheidet, einen Roman

„Film ist wunderbar suggestiv: der Zuschauer sieht es und begreift es sofort"

zu verfilmen, muss man sich ständig überlegen, wie man etwas erzählen kann, ohne auf Worte zurückzugreifen! Ich wollte Hermans Ängste spezifizieren und konkretisieren, der Zuschauer sollte in jeder Situation ganz genau wissen, wovor Herman sich fürchtet.

FILMBULLETIN: Diese Pointierung führt auch dazu, dass man seinen Verfolgungswahn stärker mit der Tatsache verknüpft, dass er mit drei Frauen gleichzeitig verheiratet ist. Ich denke zum Beispiel an die Szene auf der Party, als ihn jemand mit der zweiten Frau entdeckt: Herman flieht und glaubt, auf der Strasse heranmarschierende Nazis zu hören.
PAUL MAZURSKY: Genau um diese Verbindung ging es mir, genau deshalb habe ich das so gemacht.

FILMBULLETIN: Einige höchst interessante Motive spart der Film indessen völlig aus, beispielsweise Hermans obsessive Beschäftigung mit deutschen Philosophen.
PAUL MAZURSKY: Sicher ein sehr, sehr interessantes Thema, aber eins, das sich ganz schwer in einem Film darstellen lässt. Ich wüsste nicht, wie ich es dramatisieren könnte! Ich hatte es ohnehin schon mit einem relativ intellektuellen Stoff zu tun, und ich habe keine Ahnung, wie das amerikanische Publikum auf ein solch komplexes Erzählmotiv reagieren würde. Die kennen ja nicht einmal die Namen dieser Philosophen. Die denken vielleicht, dass es sich dabei um Automobilmarken handelt: der neue Schopenhauer, der neue Nietzsche.
Da gibt es einfach Grenzen. Man muss Entscheidungen treffen, oder man macht einen Film, mit dem nur sechs oder sieben Leute etwas anfangen können. Hermans besessene Beschäftigung mit diesen sehr, sehr düsteren Philosophen ist vielleicht ein zu komplizierter Aspekt des Buches. Da beschränke ich mich lieber darauf, zu zeigen, wie er einige Passagen des Talmud interpretiert.
FILMBULLETIN: Ich nehme an, Singers Anspielungen auf den Stalinismus haben Sie aus dem gleichen Grund ausgelassen?

PAUL MAZURSKY: Ja, natürlich. In erster Linie musste es doch darum gehen, dem Publikum klar zu machen, was Herman so mürrisch, nervös und paranoid macht. Und das war im Kern die Tatsache, dass er während des Krieges von dieser polnischen Christin, Yadwiga, versteckt wurde und *nicht* im Konzentrationslager landete. Singer schreibt in seinem Vorwort: «Ich hatte nicht das Privileg, in den Lagern gewesen zu sein.» Eine sehr ironische Formulierung. Dieser Punkt trifft auch auf Herman zu. Seine Frau und seine Kinder – davon muss er zumindest ausgehen – sind von den Nazis umgebracht worden. Aber er hat überlebt. Deshalb ist er Yadwiga ungeheuer dankbar und fühlt sich ungeheuer schuldig.
Seine abgrundtiefe Paranoia wollte ich aber nicht mit den typischen Rückblenden motivieren. Ich habe genug Filme über den Holocaust gesehen. Ich wollte, dass man diese Erfahrungen durch das wahrnimmt, was die Figuren sagen, durch die Art, wie sie davon sprechen.

Dieser Film handelt für mich in erster Linie von Emigranten, die 1949 in New York leben. Sie waren Opfer der Nazis, aber jetzt leben sie in einer neuen Welt. Und obwohl der Holocaust ein essentielles Thema des Films ist – er wäre ein völlig anderer ohne dieses Thema! – geht es um Figuren, die es auch heutzutage in New York geben könnte. Sie haben vielleicht vor einigen Jahren Russland verlassen und wollen sich nun ein neues Leben erschliessen. Da habe ich gegenüber dem Roman viele Dinge hinzugefügt. Beispielsweise die Hotelszenen in den Catskills, weil das eine Welt ist, die ich kenne. Ich wollte das Publikum spüren lassen, dass diese Leute damals vor allem ein gutes Leben führen wollten: mit viel Musik, mit viel Vergnügen und Sex, mit gutem Essen undsoweiter. Sie liefen nicht ständig herum und sprachen über die Nazis, sie lebten einfach.
Und das gefiel mir so gut an Singers Roman. Statt der zu erwartenden Schwere gibt es ständig diese köstliche Ironie der Situation: zu welcher der drei Frauen soll er nun gehen?

FILMBULLETIN: Die Arbeit der Kamera verstärkt gegenüber der Vorlage ein Gefühl der Klaustrophobie. Ist das für Sie nicht ein Stilbruch? Hat in Ihren früheren Filmen nicht immer der Pulsschlag der Schauspieler den Kamerarhythmus vorgegeben?
PAUL MAZURSKY: Das hängt von der jeweiligen Szene ab. Ich muss Ihnen sagen, dass ich sehr glücklich damit bin, wie der Film aussieht. Der Film ist von *Fred Murphy* brillant fotografiert worden.
Die Klaustrophobie ist nicht allein eine Frage der Kameraarbeit. Diese Leute lebten ganz einfach in sehr, sehr engen Apartments. Das war schon klaustrophobisch: wenn drei Leute in der Wohnung drin waren, passte ein Vierter nicht mehr da herein. Nur wenn die Emigranten damals am Strand waren oder auf Coney Island, lernten sie ein Gefühl der Freiheit kennen. Deshalb schaut Herman auch so häufig aus dem Fenster. Er ist im Apartment gefangen wie die Vögel in ihrem Käfig.
FILMBULLETIN: Ihr Film überrascht mich immer wieder darin, wie pragmatisch er den Roman adaptiert. Ich denke beispielsweise an die Einstellung, in der Sie Masha einführen: mit einer Grossaufnahme ihrer KZ-Nummer auf dem Arm.
PAUL MAZURSKY: Auf diese Weise konnte ich den Zuschauern direkt und ohne lange Erklärungen zeigen: diese Frau ist eine Überlebende! Film ist da wunderbar suggestiv: der Zuschauer sieht es und begreift es sofort. Und dann fängt er an, sich Fragen zu stellen: Was macht Herman bei dieser Frau? Weshalb ist er so vertraut mit ihr und ihrer Mutter? Was geht da vor? Eben war er doch noch bei seiner Ehefrau!
FILMBULLETIN: Sie erwähnten eingangs, Sie hätten schon nach Ihrem zweiten Film vorgehabt, Singers Roman zu verfilmen. Ich finde das sehr interessant, denn in meinen Augen haben ENEMIES – A LOVE STORY und Ihr zweiter Film, ALEX IN WONDERLAND, eine Reihe Gemeinsamkeiten.
PAUL MAZURSKY: Wirklich?
FILMBULLETIN: Ja, einmal in den Traumsequenzen, die in beiden Filmen eine Stadt im Belagerungszustand zeigen, und zum anderen, weil beide

"Die Besetzung des Films macht neunzig Prozent aus, wenn man ein gutes Drehbuch hat"

Protagonisten pathologisch unentschlossen sind.

PAUL MAZURSKY: Die Stadt, die in ALEX IN WONDERLAND belagert wird, war für mich eine Metapher für Hollywood. Die Traumsequenzen bedeuteten für mich aber auch noch etwas anderes: Der Held des Films, der ein Filmregisseur ist, kann nicht in seinem eigenen Stil träumen, er träumt im Stil anderer Regisseure. Er besitzt noch keinen eigenen Stil, und daraus entstand für mich der zentrale Konflikt. Ihm stehen alle Möglichkeiten offen, aber er kann sich nicht entscheiden.

Herman ergeht es in ENEMIES – A LOVE STORY anders: ihm stehen keine Möglichkeiten offen. Er fühlt sich Yadwiga viel zu sehr verpflichtet, als dass er sie verlassen könnte. Und gleichzeitig ist er hoffnungslos in Masha verliebt. Ich glaube, er sieht sich als völlig hilflos: er hat nicht die geringste Kontrolle über seine eigene Situation.

FILMBULLETIN: Diese Passivität macht es Ihrem Hauptdarsteller nicht einfach.

PAUL MAZURSKY: Richtig, es ist eine ungemein schwierige Rolle, aber *Ron Silver* ist ganz grossartig und gerade dann am besten, wenn er diese Unentschlossenheit ausdrücken soll: welche U-Bahn-Linie soll er nun nehmen, zu welcher Frau soll er nun fahren?

FILMBULLETIN: Sie belassen die Motive Ihrer Figuren sehr oft in einer Zweideutigkeit, ihre Wahrhaftigkeit ist immer ein Prüfstein. Herman ist in diesem Zusammenhang eine interessante Figur: er ist ein chronischer Lügner.

PAUL MAZURSKY: Er kann aber auch vollständig ehrlich sein! In der letzten Szene ist er Masha gegenüber total ehrlich: er sagt, er müsse gehen, und als sie ihm entgegnet, er habe nur Angst, sich mit ihr zusammen das Leben zu nehmen, gesteht er ihr das ein. «Ja, ich habe Angst vor Gott.» Bis zu diesem Zeitpunkt hat er sich immer geweigert, derartige Gefühle zuzugeben. Er lügt nicht unbedingt, er... treibt Spiele mit der Wahrheit. Aber auch Tamara gegenüber ist er ehrlich, als er sie nach dem Ausflug mit Masha besucht.

FILMBULLETIN: Aber sie ist auch ein starker Charakter, der dies für sich verlangt!

PAUL MAZURSKY: Aber trotzdem: er geht freiwillig zu ihr, sie zwingt ihn nicht dazu. Er kommt an ihre Tür und sagt: «Ich heirate wieder. Sie ist schwanger. Ich werde noch verrückt. Hilf mir, bevor ich den Verstand verliere. Was soll ich tun?» Sie sagt: «Du hast vielleicht Nerven, damit zu mir zu kommen!» und lässt ihn dann doch herein. In der darauffolgenden Szene belügt sie ihn auch, als er sie nach den Männern fragt, mit denen sie seither geschlafen hat. Tamaras Lüge ist eine ungeheuer menschliche Sache, auf die nur Singer kommen konnte. Tatsächlich ist Herman also nicht der einzige im Film, der lügt. Selbst bei Yadwiga bin ich der Ansicht, dass sie lügt: sie belügt sich selbst. Ich hatte immer das Gefühl, dass sie intelligent genug ist, zu ahnen, was Herman treibt, wenn er fort ist.

Der witzigste Satz im Film – kein Satz, der einen grossen Lacher erntet, aber trotzdem – der witzigste Satz kommt für mich in der Szene, in der die ersten beiden Ehefrauen Hermans aufeinandertreffen, und er sagt: «Jetzt, wo ihr beide voneinander wisst, könnten wir doch alle Freunde sein, und ich müsste nicht mehr so viel lügen.» Das gefiel mir sehr gut an Singers Buch: dass es keine moralischen Garantien gibt, Schwarz und Weiss, Gut und Böse, Helden und Schurken lassen sich nicht so einfach voneinander unterscheiden.

FILMBULLETIN: Ist das nicht auch eine zutreffende Beschreibung Ihrer Filme?

PAUL MAZURSKY: Ich weiss nicht, ich bin kein Kritiker und will meine eigenen Filme nicht interpretieren. Meine Filme sind sicher zweideutig, weil die Charaktere es ja auch sind. Nur selten gibt es Dinge, die Klarheit besitzen, für gewöhnlich hat man den Dingen gegenüber jedoch berechtigt gemischte Gefühle. Das Leben ist voller Nuancen, es gibt immer einen Grund für Ironie.

FILMBULLETIN: Gibt es deshalb für Ihre Geschichten nie eindeutige Lösungen?

PAUL MAZURSKY: Sicher, es gibt sie in meinen Filmen nicht. Aber das ist meistens ein langer Prozess für mich: das Ende eines Filmes zu finden. Ich habe keine Lust, einen Film zu machen, wenn ich das Ende nicht kenne. Ich schreibe dann nicht gern. Mit anderen Worten: ich fühle mich noch nicht dazu bereit, ihn zu machen, bis ich den Schluss im Kopf habe. Bei diesem Film sah ich das Ende immer vor mir: das Gesicht des Babys, das die beiden Frauen im Arm halten und «Masha» nennen.

Während der Dreharbeiten on location in Coney Island wurde mir dann aber klar, dass ich das Riesenrad als Schlusseinstellung nehmen musste.

Heutzutage sehe ich viele Filme mit falschen Enden, die heroisch sein sollen, aber nur aufgesetzt wirken. Oder es sind Filme mit drei, vier Enden, da wissen die Autoren nicht, wo sie aufhören sollen. Wenn man einen Film über wirkliche Menschen macht, dann wird es schon irgendwo ein Ende geben, aber keines, das den Rest des Lebens dieser Menschen erzählt. Eines meiner Lieblingsenden stammt aus THE THIRD MAN.

FILMBULLETIN: Stimmt es, dass ein Studio, dem Sie das Buch anboten, den Film unter der Bedingung machen wollte, dass Herman am Ende zu den beiden Frauen zurückkehrt?

PAUL MAZURSKY: Ja, das stimmt. Die stellten sich vor, er solle in der letzten Einstellung zusammen mit dem Baby zu sehen sein.

FILMBULLETIN: Das Ende, wie es jetzt steht, verweist auf das Element der Flucht, das es in fast jedem Ihrer Filme am Ende gibt. Stimmen Sie mir da zu?

PAUL MAZURSKY: Ich würde eher sagen: es gibt Hoffnung am Ende meiner Filme. Nehmen Sie den Schluss von HARRY AND TONTO. Harry, der alte Mann, glaubt am Strand die rote Katze zu sehen und jagt ihr nach. Natürlich ist es nicht Tonto, sondern irgendeine andere rote Katze. Neben ihm baut ein kleines Mädchen eine Sandburg, und der alte Mann geht zu ihm hin, um ihm dabei zu helfen. Aber anstatt daraus einen sentimentalen Moment zu machen, zeige ich, wie es ihm die Zunge herausstreckt. Das ist das Ende des Films: ein alter Mann und ein kleines Kind. Was hat es zu bedeuten? Ich weiss es nicht, aber ich habe ein bestimmtes Gefühl dabei: es ist hoffnungsvoll und traurig zugleich. Aber sicher kein eskapistisches Ende.

FILMBULLETIN: Ich meinte nicht eskapistisch, sondern ich dachte an die Häufigkeit, in der es eine Flucht und die Loslösung aus einer alten Lebensweise gibt. Zum Beispiel in UNMARRIED WOMAN.

PAUL MAZURSKY: Alan Bates hat Jill Clayburgh ein riesiges Gemälde geschenkt, und sie überquert damit die Strasse. Während das Bild einfriert, sieht man drei Frauen in Arbeitskleidung im Vordergrund. Genau wie bei HARRY AND TONTO weiss ich nicht, was das Ende bedeutet, aber ein bestimmtes Gefühl hatte ich auch hier.

FILMBULLETIN: Das einzige klassische Happyend gibt es in BLUME IN LOVE – falls Blume nicht alles geträumt hat...

PAUL MAZURSKY: (lacht) Ja, da gibt es eine Ambiguität am Ende. BLUME IN LOVE ist einer meiner Lieblingsfilme. Obwohl er auf allen Kritiker-Bestenlisten war und wunderbar besprochen wurde, wusste der Verleih, Warner Bros., gar nicht, was sie damit anfangen sollten. Das ist immer ein furchtbares Problem, wenn man einen Film fertiggestellt hat und in die Hände anderer legen muss, die nichts damit anfangen können! Der Film war eben voller Brechungen und Ironien: Ist das alles Realität oder Traum? Ist der Held ein Hundesohn oder ist er doch sympathisch? Eine nette, einfache Komödie lässt sich leichter verkaufen. Das Ungewöhnliche an BLUME IN LOVE war sicher auch, dass die Frau die eigentliche Heldin war, denn sie trifft am Ende die Entscheidung, zu ihm zurückzukehren, ohne ihn wieder zu heiraten. Er selbst besitzt keine Kontrolle mehr über diese Situation. Er ist ein Mann, der wartet. Er wartet zusammen mit den anderen Liebenden auf der Piazza San Marco, diesem Phantasieland der Liebe, das er vielleicht selbst geschaffen hat.

FILMBULLETIN: Ein Film, in dem sich die Fluchtphantasie des Helden erfüllt, ist THE TEMPEST. Ich fand, dass dem Film gerade deshalb ein Spannungsmoment fehlte.

PAUL MAZURSKY: Ich habe den Film anders verstanden, unter diesem Gesichtspunkt habe ich ihn nie betrachtet. Für mich handelt er von einem Nervenzusammenbruch. Der Film handelt von einem Mann, der nicht mehr an das glaubt, was er tut. Die Architektur gibt ihm nichts mehr. Diesen Beruf habe ich gewählt, weil er dem Filmemachen entspricht, aber trotzdem nicht dasselbe ist. Es geht um einen Menschen, der magische Kräfte haben möchte. In seiner Phantasie entfacht er einen Sturm, in dem sich alle Bilder aus seiner Vergangenheit aufdrängen.
Am Ende gibt es eine grosse Versöhnungsfeier, ähnlich irreal wie die Versöhnungen bei Shakespeare. Nun ist alles vorbei, der Mann steht wieder auf seinen Beinen. So ist das mit allen Nervenzusammenbrüchen, wenn man nicht wirklich verrückt ist. Es sind Lebensabschnitte, in denen man unter Stress steht und sich fragt, ob man mit der Situation fertig wird. Man kann es gar nicht glauben, aber in drei oder sechs Monaten ist alles wieder in Ordnung. Man hat sich selbst geheilt, man hat alle Dämonen ausgetrieben. Und man hat es selbst geschafft, man brauchte nicht zum Psychiater zu gehen. Darum ging es mir, denn ich empfand zu dieser Zeit in mancher Hinsicht ähnlich. Ich wurde fünfzig, auch mein Beruf hat etwas mit Magie zu tun und auch meine Töchter wurden erwachsen.

FILMBULLETIN: Ihre Filme widmen sich zumeist einer Klasse, die sich ihrer selbst sehr bewusst ist, man hat Ihre Protagonisten einmal «bourgeois-half-truth-seekers» genannt. Gibt es deshalb so viele bemerkenswerte Spiegelszenen in Ihren Filmen? Sind das Bestandsaufnahmen von Figuren, die sich verändert haben?

PAUL MAZURSKY: Schauen Sie ab und zu in den Spiegel?

FILMBULLETIN: Klar, jeden Morgen.

PAUL MAZURSKY: Ich weiss nicht, wie es Ihnen geht, aber mir passiert es oft, dass ich vor dem Spiegel mit mir selbst spreche. Es gibt so wenige Möglichkeiten, sich selbst zu sehen, mit sich selbst allein zu sein. Für gewöhnlich werden wir von anderen gesehen, aus deren speziellem Blickwinkel. Sicher, der Anblick im Spiegel ist auch eine Bestandsaufnahme. In DOWN AND OUT IN BEVERLY HILLS wollte ich den Zuschauern klar machen, dass ein Stadtstreicher wie Nick Nolte sich nicht selbst in Spiegeln betrachten kann, denn die gibt es in seinem Leben nicht. Nur zufällig gerät er an diesen swimming pool und betrachtet sich im Wasser. Als er sich später im Film umkleidet – sein Leben hat sich im Haus dieser neureichen Familie völlig verändert – ist er verstört über das, was er sieht.
In ENEMIES – A LOVE STORY ist der Blick Mashas in den Spiegel auch ein plötzlicher privater Augenblick, der sich zwischen einer Figur und ihren Gefühlen abspielt. Es ist der einzige Moment im Film, in dem sie wirklich entspannt ist. Für ein, zwei Sekunden ist sie wirklich heiter und ruhig. Es ist auch der einzige Moment, in dem sie allein ist.

FILMBULLETIN: Ihr Selbstmord ist ebenso überraschend wie die anderen Selbstmorde oder -versuche in NEXT STOP, GREENWICH VILLAGE oder DOWN AND OUT IN BEVERLY HILLS, denn Ihre Figuren sind für gewöhnlich unverwüstlich.

PAUL MAZURSKY: Aber ich glaube, Masha ist wirklich müde. Der Tod ihrer Mutter ist eine zu konkrete Realität. Und ihre Träume von Florida und Californien, der Sex, all das hilft ihr nicht mehr. Sie ist erschöpft und erhofft sich von dieser Lösung den Frieden. Ich glaube nicht, dass sie Angst hat. Von allen Figuren ist sie auch sicher diejenige, die am stärksten vom Grauen der Judenvernichtung verfolgt wird. Es trifft sie stärker als die anderen.

FILMBULLETIN: Es liegt in der Natur einer Geschichte wie ENEMIES – A LOVE STORY, dass die Figuren sehr stark in Europa verwurzelt sind. Aber weshalb suchen und schaffen sich die Hauptfiguren in BLUME IN LOVE und THE TEMPEST und anderen Filmen dort ihre kulturellen Wurzeln?

PAUL MAZURSKY: Da reflektieren meine Filme ganz einfach meine eigene Situation und meine Vorlieben. An den Europäern haben mich immer zwei Dinge interessiert. Erst einmal stehen sie gewissen Aspekten des Lebens viel realistischer gegenüber. Wahrscheinlich deshalb, weil der Krieg in ihrer unmittelbaren Nähe stattgefunden hat und viele ihn durchlebt haben.

”Heutzutage sehe ich viele Filme mit falschen Enden, die nur aufgesetzt wirken”

Bei den Amerikanern entdecke ich mitunter eine kulturelle Naivität, die den Europäern fehlt. Zum anderen entspricht der Lebensstil der Europäer dem, den ich mir selbst immer erträumt habe: man trifft sich in Cafés oder bei Spaziergängen und kann einen regen intellektuellen Austausch betreiben.

FILMBULLETIN: Fühlen Sie sich auch dem europäischen Kino näher als dem amerikanischen? Immerhin haben Sie Hommagen an Truffaut, Renoir und Fellini gedreht.

PAUL MAZURSKY: Die Idole meiner Kindheit waren Erroll Flynn als Robin Hood, Paul Muni und John Garfield. Als ich dann nach New York kam, entdeckte ich die europäischen Filme, den Neorealismus, Eisenstein etcetera. Die waren es, die den Wunsch geweckt haben, Filmemacher zu werden, nicht das amerikanische Kino.

FILMBULLETIN: In manchen Filmographien taucht ein Kurzfilm auf, an dem sie mitwirkten, dessen Titel auch auf eine Hommage oder gar eine Parodie schliessen lässt: LAST YEAR IN MALIBU.

PAUL MAZURSKY: Das war 1963, oder 1964. Es gibt auch keine Kopien mehr von dem Film, die sind alle verschollen. Auf jeden Fall war es eine ziemlich verrückte Geschichte, die zeigte, wie sehr Vic Morrow und ich von Bergman und Resnais begeistert waren. (lacht) Vic war der einzige, den ich kannte, der eine Kamera und eine Filmausrüstung hatte, und es stellte sich heraus, dass er genau wie ich von den Smokings in L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD fasziniert war. Also gab es bei uns eine Szene, in der Männer im Smoking an einem Strand Puppen ausgraben. Und später kamen Männer im Smoking aus dem Meer und trugen Kreuze, an denen Seetang hing. Das war dann der Bergman-Einfluss.

FILMBULLETIN: Für Ihren nächsten Film, SCENES FROM A MALL mit Woody Allen und Bette Middler, gilt, was auch Ihre früheren Filme auszeichnete: die Besetzung ist immer überraschend. Entweder vertrauen Sie die Rollen unbekannteren Schauspielern an oder besetzen Stars gegen ihr Image. Wie wichtig ist die Besetzung eines Films für Sie?

PAUL MAZURSKY: Die Besetzung des Films macht neunzig Prozent aus, wenn man ein gutes Drehbuch hat. Bei der Besetzung einen Fehler zu machen, kann sich für einen Film fatal auswirken, denn sobald ein Schauspieler eine Rolle übernimmt, gehört sie nicht mehr dem Autor oder Regisseur, sondern ihm. Das ist eine der bizarren Eigenarten des Kinos, im Gegensatz zur Literatur etwa. Man liest den Roman und kann sich selbst vorstellen, wie die Brüder Karamasov sind.

Wenn es irgendwelche Schwächen in der Besetzung meiner Filme gab, dann trifft mich allein die Schuld, denn ich habe immer die Schauspieler bekommen, die ich haben wollte, obwohl ich nie eine Rolle schon im vornherein für einen bestimmten Schauspieler geschrieben habe.

FILMBULLETIN: Sie selbst arbeiten auch häufig als Schauspieler, nicht nur in Ihren eigenen Filmen, sondern auch in denen anderer Regisseure. Welchen Stellenwert hat diese Arbeit für Sie?

PAUL MAZURSKY: Oh, ich spiele sehr gern, wirklich sehr gern. Wann immer ich eine gute Rolle angeboten bekomme, versuche ich, sie zu spielen. Ich hätte beispielsweise sehr gern in Taverniers ROUND MIDNIGHT einen part übernommen, konnte aber leider nicht, da ich zu diesem Zeitpunkt DOWN AND OUT IN BEVERLY HILLS vorbereitete.

Das Spielen ist für mich als Regisseur eine ständige Erinnerung daran, wie schwer es ist, vor der Filmkamera zu agieren. Wenn ich mit Schauspielern arbeite, denke ich sehr oft daran, was für ein Gefühl es ist – ganz egal, wie erfahren man in dem Beruf ist –, darauf zu warten, dass jemand «action» ruft und man sich dann vor der Kamera blossstellen muss. Das Spielen im Film ist eine sehr, sehr harte Arbeit.

FILMBULLETIN: Und wie ist es für Sie, Regisseure als Schauspieler in Ihren Filmen zu führen?

PAUL MAZURSKY: Das ist natürlich wunderbar, denn die kennen die Probleme eines Regisseurs und lassen mich in Ruhe. Fellini spielte in ALEX IN WONDERLAND ja nur eine kleine Rolle, aber John Cassavetes war der Hauptdarsteller in THE TEMPEST, und es zeigte sich, dass er zwar eine rauhe Schale hat, aber innen drin weich wie ein Marshmallow ist. Auf die Zusammenarbeit mit Woody Allen bin ich natürlich sehr gespannt. Er hat sofort zugesagt. Allerdings weigert er sich zu proben, und das ist für mich immer sehr wichtig.

FILMBULLETIN: Sollen die Zuschauer, wenn sie SCENES FROM A MALL sehen, im Hinterkopf behalten, was eine Kritikerin in den Siebzigern über Sie schrieb: sie seien der einzige zeitgenössische Regisseur, der die Ehe noch für selbstverständlich halte?

PAUL MAZURSKY: (lacht) SCENES FROM A MALL wird die Ehe, die Idee der Ehe, neu überprüfen, quasi vorausblickend auf die neunziger Jahre. Es geht um ein Ehepaar, das Einkäufe für ein Weihnachtsdinner macht und bei dem nach fünfzehn Ehejahren urplötzlich Spannungen aufbrechen. Eine meiner Grundüberlegungen ist dabei, dass die Ehe im 19. Jahrhundert eine so eindeutig definierte Institution war, weil die Menschen nur eine Lebenserwartung von vierzig, fünfzig Jahren hatten. Heutzutage kann man viel älter werden, da muss man mit dem gleichen Menschen viel, viel länger zusammenbleiben. Vielleicht verdient es die Institution also, neu überdacht zu werden. Natürlich ist schon jeder auf den Film gespannt, weil Woody Allen und Bette Middler die Hauptrollen spielen. Wie werden die beiden zusammenpassen? Wird der Funke zwischen ihnen beiden überspringen? Wird der Film witzig, wird er interessant?

Man weiss nie genau, was die Leute an einem Film ansprechen wird. Das bekommt man meist erst viel später heraus. Und ich weiss selbst noch nicht genau, wie der Film werden wird. Ich weiss, wie meine Vorstellungen aussehen, aber ganz sicher weiss ich noch nicht, was aus denen im fertigen Film geworden sein wird.

Das Gespräch mit Paul Mazursky führte Gerhard Midding, ergänzt wurde es durch Passagen aus Gesprächen, die Frank Arnold und Lars-Olav Beier mit Mazursky führten.